

2. Киприанович, Г. Я. Исторический очерк православия, католичества, и унии в Белоруссии и Литве с древнейшего до настоящего времени/Г. Я. Киприанович. — Вильна, Типография И. Бломовича, 1895. — XVI, 235 с.

3. Киприанович Григорий Яковлевич [Электронный ресурс]/Православная энциклопедия. — Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/1684768.html>. — Дата доступа: 10.03.2020.

4. Коялович, М. О. История воссоединения западнорусских униатов старых времен/М. О. Коялович. — Санкт-Петербург, 1873. — [2], XII, 400 с.

5. Коялович, М. О. Литовская церковная уния. — СПб.: Типография П. Тихомирова, 1859. — Т. 1. — СПб.: Типография журнала «Странник», 1861. — Т. 2.

6. Коялович, М. О. Лекции по истории Западной России/М. О. Коялович. — [Москва]: Типография Бахметева, [1864]. — 393, 41 с.

7. Коялович Михаил Осипович [Электронный ресурс]/Православная энциклопедия. — Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/2458919.html>. — Дата доступа: 09.03.2020.

8. Нечухрин, А. Н. Вклад воспитанников Православной Церкви в разработку краеведческих вопросов истории Беларуси (г. н. э. половина XIX — начало XX вв.)// Наш радовод. Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі «Царква і культура народаў вялікага княства Літоўскага і Беларусі XIII—XX стст.». — Кн. 4. — Частва I. — Гродна, 1992. — С. 89-116.

9. Теплова, В. А. Православная церковно-историческая школа Беларуси XIX — XX в.: истоки и традиции [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://minda.by/> — Дата доступа: 05.03.2020.

10. Черепица, В. Н. Михаил Осипович Коялович. История жизни и творчества/В. Н. Черепица. — Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 1998. — 328 с.

11. Чистович, И. А. Очерк истории Западно-Русский Церкви/И. А. Чистович. — Минск: Белорусская Православная Церковь, 2014. — 911 с.

12. Чистович Иларион Адексеевич [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://runivers.ru/lib/authors/author53136/>-Дата доступа: 12.03.2020.

*Скачков Д. С.  
БГУКИ, Минск*

## **ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В АВТОТЕМАТИЧЕСКОМ ХОРЕО-ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ**

Автотематический хорео-пластический спектакль — это спектакль, тематически сконцентрированный на проблеме осмысления хореографом, танцором-исполнителем самого танца [3], его сущности, природы, границ, принципов восприятия и воздействия танца на зрителя, истории развития танца, рассказанной в танце, проблеме тела и телесности, выраженной самим телом. Подобного рода постановки являются естественным продолжением рефлексии хореографов о том, что является или не является танцем, осуществляемой в контексте размывания границ танцевального

искусства, его смешения с другими видами искусства (театр танца, физический театр, видео танец, мультимедийный танец, хореографический перформанс), потерей элитарности хореографического искусства (каждый человек может танцевать вне зависимости от профессиональной подготовки) и внедрения в хореографическую лексику бытовых, повседневных, движений (концептуальная позиция современного танца, что любое движение уже является танцем).

Если в 1930—1960 годах представители танца модерн, выстраивающие четкую оппозицию новых форм танца укоренившейся балетной традиции и классическому академическому танцу, использовали в своих спектаклях лишь автотематические комментарии к пластическому языку балета [2], то начиная с 1970-х годов при формировании танца постмодерн, берущего за основу нетанцевальные физические действия (шаги, бег, прыжки, падения) появляются полноценные автотематические спектакли, сосредоточенные исключительно на вопросах танцевальной эстетики. Автотематический танцевальный спектакль в таком случае выступает в качестве квинтэссенции «чистого» танца, отбросившего побочное влияние и давление музыки (мелодичность, ритмичность) и литературы (сюжет, нарратив, образ).

Являясь исключительно высказыванием о танце, автотематический хорео-пластический спектакль, одновременно, представляет собой и соматическое исследование личности самого исполнителя, так как каждый танцор может размышлять о танце соотносясь исключительно с собственным индивидуальным движенческим опытом. Часто подобные хорео-пластические спектакли представляют собой автобиографический дискурс, являясь воплощением личного движенческого опыта артиста, рассказом о собственной творческой судьбе, индивидуализированным высказыванием на тему своего бытования в сфере современного танца. Пластической основой подобных спектаклей становится многочисленные хореографические техники и движенческие методики, освоенные танцором-исполнителем за время его деятельности, хореографические экзерсисы, пластические связки, повторяющиеся тренировки и штудии, куски собственных и чужих спектаклей, танцевальные штампы и хореографические шаблоны того или иного танцевального стиля.

Часто структурообразующим элементом автотематического спектакля становится мультимедийный контент, содержащий автобиографический видеоматериал как средство ретроспективного обобщения или онлайн трансляцию танцора в самом спектакле как способ объективного восприятия собственного телесного существования, взгляд снаружи. В крайних случаях видеоряд практически целиком замещает танцевально-пластическое выражение и реализует начальную/конечную фазу танца — статичность позы.

Рискуя остаться вещью в себе, не понятым либо не интересным зрителю, ввиду не знания реципиентом биографии исполнителя или отсутствия

включенности в хореографический контекст, авторы автотематических хорео-пластических спектаклей часто пользуются приемом вербального дистанцирования от осуществляемых действий или ироничной позицией на происходящее, что позволяет им защитить себя от пафосности, элитарности, претенциозности высказывания.

В связи с тем, что современная хореография зародилась на Западе, прошла уже более чем вековой период развития, и учитывая то, что автотематический хорео-пластический спектакль, по сути, является надстройкой одновременно и над хореографической техникой и над ее художественной сценической реализацией, подобные спектакли часто возникают в практике американского и европейского хореографического и пластического театра. Так, среди западных автотематических хорео-пластических спектаклей, показанных в Беларуси в последнее десятилетие, можно назвать моноспектакли Ришарда Калиновского «Последнее соло К.» (Польша, Люблин, 2017) и Януша Орлика «Insight» (Польша, Познань, 2013), танц-спектакль «Contemporary?» группы «Arts Printing House» в исполнении Агне Раманаускайте, Паулюса Тамоле и Мانتаса Стабачинскаса (Литва, Вильнюс, 2013).

Арт-директор «Люблинского Театра Танца» Ришард Калиновский в автотематическом моноспектакле «Последнее соло К.» через сопоставление видеофрагмента своей сольной работы 2000 года «DC 5861494» и своего актуального телесно-пластического состояния, рассуждает о динамике танцевальной эстетики и своего собственного внутреннего и внешнего развития. С ярко выраженной отсылкой к пьесе Самюэля Беккета «Последняя лента Крэппа» Ришард Калиновский совершает попытку ухватить ускользающее время, в потоке событий, повторяющихся, беспощадных мыслей, снова и снова прокручивая киноленту, пытается зафиксировать их в единственно доступной человеку кинетике собственного тела. Экзистенциальная напряженность свойственна и работе Януша Орлика, в которой попытка разобраться с собой приводит к изматывающему повторяющемуся комплексу движений, доводящего тело до предела его физических возможностей, как единственного способа выйти за свои границы к осмыслению и озарению.

Примеры автотематического хорео-пластического спектакля представляют и белорусские хореографы. К подобного рода постановкам можно отнести проект «Танцевальные инструменты» (Минск, 2018), показанный на форуме экспериментальных и пластических театров «Платформа» сборным коллективом современных белорусских исполнительниц — Анной Корзюк, Валерией Хрипач, Евгенией Николайчук, Инной Асламовой, Ольгой Скворцовой, Ольгой Лабовкиной, моноспектакль руководительницы Театра танца «Квадро» Инны Асламовой «Соло № 2» (Гомель, 2017), танцевальный перформанс Анны Корзюк «Как я узнала о себе через тело своего любовника» (Минск, 2017).

Работа Анны Корзюк в автотематическом плане представляет собой исследование способности тела реагировать и меняться, принимая информацию, полученную от физического взаимодействия с другим телом, преобразуясь от изменения чувственного восприятия, накапливать в теле тактильную память о контакте с другим, и в то же время, является абсолютно интимным высказыванием о личном чувственном опыте. Проект «Танцевальные инструменты» был лабораторным исследованием обмена индивидуальными пластическими паттернами и танцевальными техниками через совместный хореографический практикум ведущих белорусских представительниц современного танца. Выступление было построено по принципу индивидуальной пластической самопрезентации каждой участницы и апробации, ассимиляции ее движенческих принципов в кинетике других участниц, что рождало многообразие хореографических форм и одновременно визуализировало индивидуальную пластическую манеру каждой исполнительницы.

В этой субъективной, неповторимости и заключалась идея спектакля: формально, повторяя единый принцип движения, каждая танцовщица проявляла свою внешнюю форму и внутреннюю индивидуальность. Из действия, которое напоминало хореографическую разминку, спектакль превращался в совместный художественный акт, раскрывающий потенциал движенческой экспрессии, а из него перетекал в совместную со зрителем коллективную акцию, в которой все могли присоединиться к танцу и пережить новые телесные ощущения.

Уникальным примером автотематического представления можно считать спектакль «Доступ к телу» пластического театра «ИнЖест» (Минск, 2010), который был приурочен к празднованию юбилея создателя и руководителя театра — Вячеслава Иноземцева. В этом спектакле сплетались воедино осколки памяти и мечты, фантазии и реальность, история индивидуального творческого пути и история общества, эволюция пластических форм рубежа столетий и динамика развития сценического искусства конца XX — начала XXI веков. Спектакль «Доступ к телу» создавался как сгусток традиционной для «ИнЖеста» творческой манеры — тотального, эклектичного, провокационного театра и концентрата творческой методики создания спектакля, как самоцитирования, аллюзий на прошлые работы коллектива и новых наработок не вошедших в предыдущие спектакли [1]. Основная тема постановки символически воплощалась в сценографическом решении — помосте, разрезающем пространство зрительного зала от центрального входа к сцене, который создавал подспудную динамику действия и являлся лейтмотивом непрерывного движения.

Спектакль имел автобиографическое звучание и демонстрировал этапы индивидуального становления мастера от школьной самостоятельности и сказочно-цирковых представлений в духе новогодних представлений ТЮЗА до советизированных массовых представлений в стилисти-

ке минского ансамбля пантомимы «Рух» Владимира Колесова, пышных барочных уличных представлений и сольных импровизационных перформативных акций. Одновременно спектакль автотематично исследовал многообразие накопленного пластика-телесного опыта: пантомима, клоунада, комедия дель арте, абсурдистская буффонада, пластическая импровизация, свободная пластика, танец Буто — по средствам которых были пластически решены эпизоды спектакля. И все же не смотря на некоторую автобиографическую буквальность, спектакль повествовал о жизни человека в целом, раскрывая и обобщая позицию Вячеслава Иноземцева на искусство и жизнь как развивающуюся, неустойчивую, многослойную, перетекающую формами и смыслами субстанцию и позицию на сущность творческой личности, которая каждый раз умирает и возрождается в акте творения.

### Список источников:

1. Вячеслав Иноземцев: «Ты больше, чем твое тело»/Зерне [Электронный ресурс].— 17 апреля 2015.— Режим доступа: <http://zfernie-performa.net/blog/2015/04/17/vyacheslav-inozemcev-ty-bolshe-chem-tvoe-telo>.— Дата доступа: 23.03.2020.
2. Godlewski, S. W teatrze tańca wszystko jest możliwe/S. Godlewski// Wielkopolska. Kultura u podstaw [Электронный ресурс].— 9 sierpnia 2019.— Режим доступа: <https://kulturaupodstaw.pl/w-teatrze-tanca-wszystko-jest-mozliwe-anna-krolica-stanislaw-godlewski>.— Дата доступа: 21.03.2020.
3. Królicza, A. Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu/A. Królicza.— Tarnów: Centrum Sztuki Mościce, 2011.— 110 s.

*Слижикова К. А.  
БГАИ, Минск*

## ПОИСК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ИНТЕРФЕЙСА ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ

Графический интерфейс пользователя (далее — ГИП) (англ. — «Graphical user interface», hereinafter — GUI) — это средство коммуникации пользователя с электронным устройством, элементы которого (меню, кнопки, иконки, списки и другие) представлены на дисплее и выполнены в виде графических изображений. В этой системе пользователь располагает возможностью доступа ко всем видимым экранным объектам с помощью устройств ввода: клавиатуры, мыши, геймпада и других, — и осуществляет непосредственное манипулирование ими.

При поиске изобразительного решения графического интерфейса пользователя дизайнер прибегает к разработке так называемой художественной